



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2008

---

## **Todesfiguren: zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller**

Amrein, Ursula

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110209327.2.63>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-17286>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Amrein, Ursula (2008). Todesfiguren: zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller. In: Amrein, Ursula; Dieterle, Regina. Gottfried Keller und Theodor Fontane: vom Realismus zur Moderne. Berlin, Germany: de Gruyter, 63-86.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110209327.2.63>

# Todesfiguren

## Zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller

*Ursula Amrein*

In der *Züricher Novelle* mit dem Titel *Der Landvogt von Greifensee* (1878) erzählt Gottfried Keller die Geschichte des Landvogts Salomon Landolt, den er als »Original«<sup>1</sup> und als Grenzgänger zwischen alter und neuer Welt zeigt. Die am Ende des 18. Jahrhunderts spielende Novelle verbindet historische Fakten mit frei erfundenen Szenen und Begebenheiten.<sup>2</sup> Zu diesen Begebenheiten gehört auch ein Streit zwischen Landolt und seiner Großmutter, die, nachdem sie von den Heiratsabsichten ihres Lieblingskells erfahren hat, dessen Pläne entschieden bekämpft:

»Weißt Du, daß ich dich enterbe, wenn Du heiratest?« rief sie, selbst entsetzt über diesen Gedanken; »das fehlte mir, daß so ein scharrendes Huhn einst über meine Kisten und Kasten kommt! Und Du? Wie willst Du denn ein Weib ertragen lernen? Wie willst Du es aushalten, wenn z. B. eine den ganzen Tag lügt? oder eine, die über alle Welt lästert, so daß dein ehrlicher Tisch eine Stätte der Schmähsucht wird, oder eine, die immer etwas ißt, wo sie steht und geht, und dazu klatscht während des Kauens? wie wirst Du dastehen, wenn Du eine hast, die in den Kaufläden mauset, oder die Schulden macht [...]?«<sup>3</sup>

Empört humpelt die alte Frau zu ihrem Schreibtisch, entnimmt diesem einen kleinen Gegenstand und hält ihn triumphierend dem Enkel vor die Augen. Es handelt sich um »eine aus Elfenbein kunstreich und fein« gearbeitete Figur, genauer:

ein vier Zoll hohes Skelettchen mit einer silbernen Sense, welches das Tödlein genannt wurde und an dem kein Knöchelchen fehlte.

Diesen zierlichen Tod nahm die Alte auf die zitternde Hand und sagte, während das feine Elfenbein kaum hörbar ein wenig klingelte und klapperte: »Sieh her, so sehen Mann und Frau aus, wenn der Spaß vorbei ist! Wer wird den lieben und heiraten wollen!«

Salomon nahm das Tödlein auch in die Hand und betrachtete es aufmerksam; ein leichter Schauer durchfuhr ihn, als er sich die schöne Gestalt der Wendelgard von einem solchen Gerüste herunterbröckelnd vorstellte; wie er aber an die schnelle Flucht der Zeit und ihre Unwiederbringlichkeit dachte, klopfte ihm das Herz so stark, daß das Gerippchen merklich zitterte [...].<sup>4</sup>



Abb. 1: Uhr mit Totenskelett als Stundenzeiger aus dem Besitz der Familien Landolt und von Meiss, 17. Jahrhundert, Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Mit dem »Tödlein«, das die Großmutter hier als letztes Argument gegen Landolt ins Feld führt, zitiert Keller ganz offensichtlich die Tradition des *Memento mori*. Figuren wie das beschriebene »Skelettchen« hatten im Rahmen dieser Tradition an die Nichtigkeit des Irdischen zu erinnern und sollten zugleich zu einer gottgefälligen Lebensführung ermahnen. Auch im reformierten Zürich gehörten solche Figuren zur Alltagskultur. Stellvertretend dafür kann das als Stundenzeiger figurierende Totengerippe auf einer Uhr aus dem 17. Jahrhundert stehen, das Keller möglicherweise als Vorlage für seine Beschreibung diente (Abb. 1).<sup>5</sup> Der Text indes zielt nicht auf die Wiedergabe eines identifizierbaren Objekts, auch geht es ihm nicht um die Bestätigung der mit der genannten Figur verbundenen religiösen Tradition. Die Sache mit dem »Tödlein« verhält sich komplizierter.

Die zitierte Szene bringt beispielhaft die Keller häufig attestierte Beschreibungslust zur Darstellung.<sup>6</sup> Es sind visuell prägnant erfassbare Dinge und Objekte, die den Autor faszinieren und die Eingang in sein Werk finden, indem sie zum Ausgangspunkt oft ins Groteske verschobener Inszenierungen werden.<sup>7</sup> Listenreich und konsequent hintertreibt dieses auf Antrieb spielerisch wirkende Verfahren verfestigte Sehweisen und Denkgewohnheiten. Dies geschieht auch im *Landvogt vom Greifensee*. Denn während die Großmutter ihrem Enkel mit der Elfenbeinfigur das eitle und nichtige Tun der Welt vor Augen hält – ein Versuch, der sich in Kellers Beschreibung ironischerweise selbst ganz profanen Motiven verdankt –, so wird dem Enkel umgekehrt die Dringlichkeit seines Handelns bewusst. Es ist das Wissen um die durch den Tod begrenzte Endlichkeit des Lebens, das ihn dazu drängt, sein Heiratsprojekt mit umso größerer Eile voranzutreiben. Das »Tödlein« predigt ihm so nicht Verzicht auf irdischen Genuss, sondern fordert ihn gerade umgekehrt dazu heraus, diesen Genuss nicht zu verpassen.

### »Knochenromantik«

Dass es sehr oft Figuren des Todes sind, die Kellers Kreativität stimulieren, lässt sich anhand zahlreicher Beispiele belegen. Ein erstes stammt aus dem mit *Meine Launen* betitelten Notizbuch des vierzehnjährigen Schülers. Bereits hier wird auf die *Memento-mori*-Tradition – von Keller falsch als »Momento mori«<sup>8</sup> zitiert – angespielt (Abb. 2). Hervorgehoben durch die lateinische Schrift, die Unterstreichung und die Datierung, kommt dem Eintrag eine besondere Bedeutung zu. Er erscheint als Motto oder Überschrift zu weiteren Notizen, wobei die Anspielung auf die Rhetorik des Todes durch die Zeichnung eines Schädels auf zwei gekreuzten Kno-



Abb. 2: Auszug aus Gottfried Kellers Notizbuch *Meine Launen*, 1833,  
Zentralbibliothek Zürich

chen zusätzlich betont wird. Strukturanalog zu dieser Verbindung von Wort und Bild verhalten sich der ebenfalls in lateinischer Schrift wiedergegebene Zauberspruch »Hokus pokus«<sup>9</sup> sowie das magische Zeichen des Radkreuzes.

Ob intendiert oder nicht: Das der Laune des Vierzehnjährigen entsprungene Arrangement macht durchaus Sinn. Die Parallelisierung von christlicher Todessymbolik, Magie und Zauberei bricht das bildungsbeflissene Pathos des Motivs und zieht dieses über die Analogisierung mit magischen Praktiken ins Komische. Die in Kellers Verschreiber begründete Verschiebung des »Memento« zum »Momento mori« hat überdies zur Folge, dass der Appellcharakter in den Hintergrund rückt und stattdessen das singuläre Moment des Todes betont wird. In dieser Verschiebung ist, vergleichbar der Umdeutung des »Tödlein« im *Landvogt von Greifensee*, eine für das 19. Jahrhundert signifikante Bewegung abgebildet. Ich werde darauf zurückkommen.

Keller, der anfänglich Maler werden wollte, beschäftigte sich vielfach auch zeichnerisch mit Schädel- und Skelettdarstellungen. Bekannt ist beispielsweise die um 1839/40 entstandene Zeichnung verschiedener Schädel, überdimensioniert dargestellt als Kopffüßler oder als belebtes Gehäuse (Abb. 3).<sup>10</sup> Keller soll nach eigener Angabe im Friedhof Krautgarten einen Schädel entwendet haben, nach dem er oft und gerne zeichnete.<sup>11</sup> Ein als Modell zum Zeichnen benutzter Schädel taucht später im autobiographisch geprägten Roman *Der grüne Heinrich* wieder auf. In der Erstfassung des Romans (1854/55) unternimmt Heinrich noch den »vergeblichen Versuch, einen defecten Todtenschädel, mit welchem er seinem Kämmerchen ein gelehrtes Ansehen zu geben gewußt hatte«, in den Koffer für die Reise nach München einzupacken. »Die Mutter jagte ihn aber mit widerstandsloser Energie von dannen und man behauptet, daß das gräuliche Möbel nicht lange nachher einem ehrlichen Todtengräber bei Nacht und Nebel nebst einem Trinkgelde übergeben worden sei.«<sup>12</sup> Bei der Überarbeitung des Romans (1879/80) nimmt Keller an dieser Stelle eine entscheidende Änderung vor. Der Schädel bleibt im Koffer und begleitet Heinrich. Zugleich liefert diese Fassung im Kapitel *Der Schädel* die Geschichte des Albertus Zwiehahn nach, einer erfundenen Figur, von deren verfehltm Leben der Totenschädel als letzter materieller Rest zeugt. Keller beschreibt diesen Schädel als das von »zwei Glühwürmchen« bewohnte »leere Kopfhäuschen des Albertus Zwiehan«<sup>13</sup> und greift darin auf Vorstellungen zurück, die sich bereits in den rund vierzig Jahren zuvor entstandenen Schädel-Zeichnungen finden.

Präsent ist der Tod im *Grünen Heinrich* aber auch dort, wo Keller das Sterben beschreibt. Heinrichs Geschichte etwa stellt sich als eine Entwicklung dar, die zwischen dem Tod des Vaters am Beginn und dem

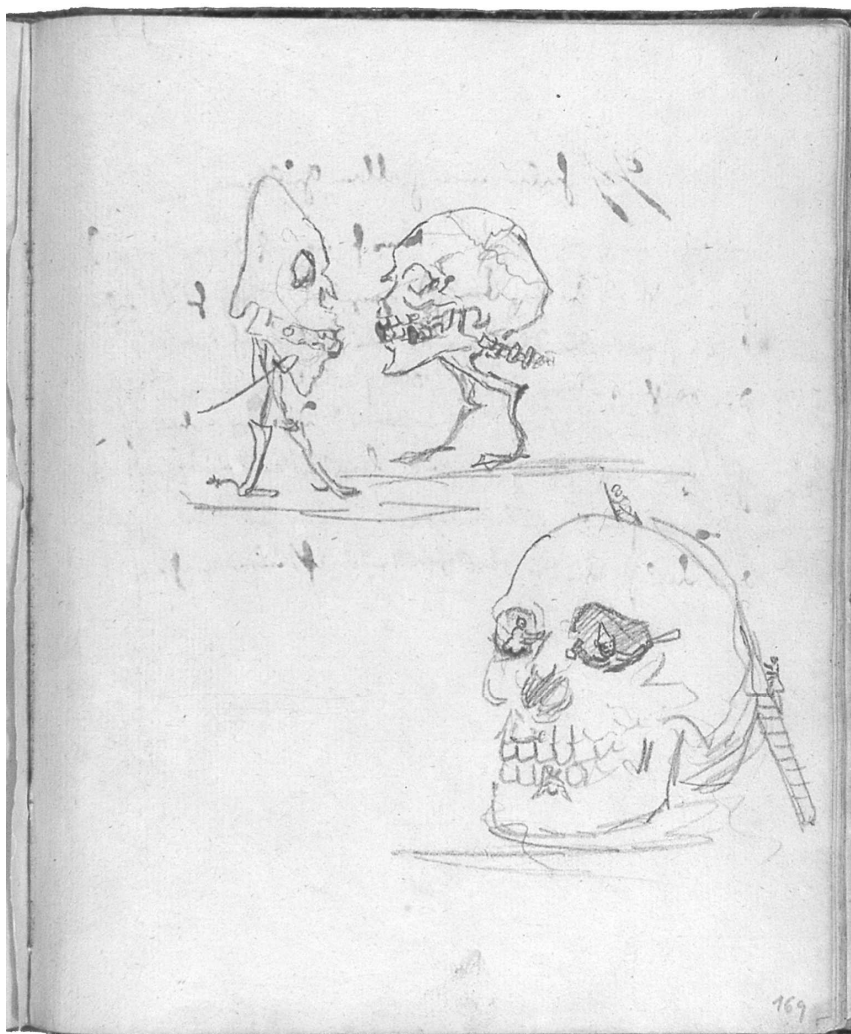


Abb. 3: Schädelzeichnungen aus Gottfried Kellers Schreibbuch, um 1839/40,  
Zentralbibliothek Zürich

Sterben der Mutter am Ende des Romans verortet ist. In diesen Spannungsbogen eingelagert sind die Geschichte der sterbenden Jugendgeliebten Anna und des Meretlein, eines als Hexe verschrienen Mädchens, das dem Unverstand und der eigensüchtigen Beschränktheit seiner Umgebung zum Opfer fällt. Inspirationsquelle für diese Episode dürfte das Bild eines Kindes mit einem Totenschädel in der Hand gewesen sein, das Keller vermutlich in einem Nachbarhaus am Rindermarkt gesehen hatte (Abb. 4).<sup>14</sup> Im *Grünen Heinrich* (1854/55) erklärt er dieses Bild zum Porträt des Meretlein und beschreibt dieses wie folgt:

Es war ein außerordentlich zartgebautes Mädchen in einem blaßgrünen Damastkleide, dessen Saum in einem weiten Kreise starrte und die Füßchen nicht sehen ließ. Um den schlanken feinen Leib war eine goldene Kette geschlungen und hing vorn bis auf den Boden herab. Auf dem Haupte trug es einen kronenartigen Kopfputz aus flimmernden Gold- und Silberblättchen, von seidenen Schnüren und Perlen durchflochten. In seinen Händen hielt das Kind den Todtenschädel eines andern Kindes und eine weiße Rose.<sup>15</sup>

In Anspielung auf die Bildtradition des Totentanzes schließlich kommentiert Keller seine unglückliche Liebe zu Betty Tendering, der Schwägerin seines Verlegers Ferdinand Duncker in Berlin. Dokumentiert ist diese Geschichte auf der von Keller in den fünfziger Jahren benutzten Schreibunterlage (Abb. 5). Die obsessive Fixierung an eine abweisende und darin auch abwesende Geliebte dokumentiert sich hier in der endlos wiederholten Wortschleife, gebildet aus dem Namen Betty, unterbrochen durch Zeichnungen, die den Tod als Sensenmann vergegenwärtigen.<sup>16</sup> In dieser Gestalt wird er später im Gedicht *Tod und Dichter* (1879) wieder auftauchen. Eine wichtige Rolle spielt der Tod überdies in der *Seldnyler*-Novelle *Dietegen* (1874), die ursprünglich *Das Leben aus dem Tode*<sup>17</sup> heißen sollte und die, wie der schon sehr früh entstandene und im Band *Gedichte* 1846 abgedruckte Zyklus *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*, Motive der Schauerromantik variiert.

Die Beispielreihe ließe sich fortsetzen, soll hier aber nicht weitergeführt werden, denn eines ist deutlich geworden: Figuren des Todes – als figürliche Darstellungen, aber auch als visuelle und mentale Bilder im Sinne von Denkfiguren – spielen in Kellers Werk eine herausragende Rolle. Keller bedient sich dabei ausgiebig des kulturell vermittelten Bilderarchivs, wobei es ihm insbesondere die mittelalterliche »Knochenromantik«<sup>18</sup> angetan hatte. Seine Todesdarstellungen reflektieren in dieser Weise eine anthropologische Erfahrung schlechthin. Zugleich aber tragen diese Darstellungen immer auch die spezifische Signatur ihrer Zeit. Was Kellers Literarisierung des Todes unter diesem Gesichtspunkt bedeutsam macht, dieser Frage ist im Folgenden nachzugehen.





Abb. 4: Kinderporträt, anonym, 1623, Zentralbibliothek Zürich



Abb. 5: Schreibunterlage, um 1855, Zentralbibliothek Zürich

## Der Tod an der Schwelle von Diesseits und Jenseits

Zu Kellers ersten Publikationen gehört der bereits erwähnte Gedichtzyklus *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*. Der 1846 im Band *Gedichte* erschienene Zyklus ist ganz offensichtlich angeregt durch die Literatur des Vormärz, die in Zürich und Winterthur mit dem Verlag des Literarischen Comptoirs ein wichtiges Zentrum besaß.<sup>19</sup> 1841 waren hier Georg Herweghs in Deutschland verbotene *Gedichte eines Lebendigen* erschienen und erreichten sensationelle Auflagen. Keller, der seine Karriere entscheidend dem Kontakt mit der deutschen Emigrantenszene in Zürich verdankt, ließ sich von Herweghs politischer Lyrik ebenso begeistern wie von Gedichten weiterer Autoren, darunter Anastasius Grün und Ludwig Uhland, die beide das Motiv des Scheintoten aufnehmen, um die politische Situation der Gegenwart zu deuten.<sup>20</sup> Keller selbst weitet das Motiv ins Existentielle aus. Er zeigt einen lebendig Begrabenen, der mit seinem Schicksal hadert und, geläutert durch die Qual, seinem Ende zuletzt »erwartungsvoll«<sup>21</sup> entgegenblickt, im Vertrauen darauf, mit dem Tod in eine höhere Form der Existenz einzutreten.

Die Veröffentlichung seiner ersten Gedichte brachte Keller viel Lob. Eine vernichtende Kritik indes hatte er einzustecken. Sie stammte von Arnold Ruge, der ihm im Leipziger *Wöchentlichen Literatur- und Kunstbericht* vorhielt:

Er [Keller, U. A.] will die Welt poetisch erlösen und giebt ihr ein endloses Leichengeleier, ein Sterbegewinsel, ein Auferstehungshoffen, führt sie auf den Kirchhof, ja sargt sie zu »dem Lebendigbegrabenen« ein. Der »Lebendigbegrabene« naset zwar mit großer Gemütsruhe seine Verse her, findet einen Bleistift und einen Zahnstocher und reflectirt darüber, aber ekelhaft bis zum Moder bleibt die ganze Situation dennoch.<sup>22</sup>

Die Schärfe dieser Attacke gegen einen jungen und dazu gänzlich unbekannten Poeten erscheint übertrieben und ist denn auch erklärungsbedürftig. Verständlich wird die süffisante Kritik vor dem Hintergrund eines Streits, der die Emigrantenszene in Zürich Mitte der vierziger Jahre in zwei Lager spaltete – in das Lager der Gläubigen einerseits, der Gottesleugner andererseits – und der als »Ichel-Streit« in die Geschichte einging.<sup>23</sup> Der Begriff »Ichel« spielt, unter Auslassung des »M«, auf den deutschen Michel an und bezeichnet die Partei der Atheisten.<sup>24</sup> Zu den Hauptakteuren in diesem Streit gehörten Arnold Ruge und August Adolf Ludwig Follen. Ruge provozierte in Zürich mit seiner Verspottung des Glaubens an Gott und Unsterblichkeit. Follen, der Ruge innerhalb des Emigrantenkreises anfänglich unterstützt hatte, reagierte auf die Provokation mit der anonym publizierten Schrift *An die gottlosen Nichtswütheriche. Fliegendes Blatt von einem Verschollenen*. Dieser Schrift folgte ein



Abb. 6: Karikatur zum »Ichel-Streit«, *Wochen-Zeitung*, Zürich, 27. Januar 1846;  
v. l. n. r. Arnold Ruge, August Adolf Ludwig Follen, Karl Heinzen, Wilhelm Schulz,  
Zentralbibliothek Zürich

verbal ausgetragener Schlagabtausch zwischen den Parteien, der bis in die *Neue Zürcher Zeitung* hinein reichte und in einer Karikatur der *Zürcher Wochen-Zeitung* vom 27. Januar 1846 dokumentiert ist (Abb. 6). Die Karikatur zeigt Follen und Ruge mit der Feder duellierend, im Hintergrund die Sekundanten Karl Heinzen (für Ruge) und Wilhelm Schulz (für Follen). Keller war Anhänger dieser zweiten Partei, er wohnte zeitweise bei Schulz, und Follen war sein großer Förderer. Im Sonett *Auch an die »Ickel«* verteidigte Keller seine Freunde und dichtete in einem eigens für Follen geschriebenen Lied pathetisch:

Ruhm dir! der siegreich die Philister schlägt!  
Heil dir! der frei Gott und Unsterblichkeit  
Im ewig jugendlichen Herzen trägt!<sup>25</sup>

Knapp zwei Jahre später vollzieht Keller eine radikale Wende. Hatte er im Ichel-Streit den Atheismus zur »eingefleischte[n] Blasphemie«<sup>26</sup> erklärt, so verkündete er im Januar 1849: »Ich werde tabula rasa machen [...] mit allen meinen religiösen Vorstellungen.«<sup>27</sup>

Wie lässt sich diese Wende erklären? 1848 hatte Keller ein Stipendium der Zürcher Regierung für Studien in Deutschland bekommen. Er ging damit nach Heidelberg und kam hier in Kontakt mit dem Religionsphilosophen Ludwig Feuerbach, den er in einer Rezension zu Ruges Werk noch kurz zuvor angegriffen hatte.<sup>28</sup> Jetzt schämte er sich, wie er schreibt, als »einfältiger Lummel«<sup>29</sup> gehandelt zu haben. Mit Begeisterung ließ er sich auf Feuerbach ein, der Gott als eine Projektion des Menschen demonstrierte und mit der Absage an Gott zugleich die Idee der Unsterblichkeit verwarf.<sup>30</sup> Der Tod wird in dieser Figuration nicht mehr als Schwellenfigur, nicht mehr als Übergang zum ewigen Leben verstanden, sondern als ein Ereignis begriffen, das der menschlichen Existenz definitiv ein Ende setzt. Gegenüber seinem Freund, dem Zürcher Musiker Wilhelm Baumgartner, kommentierte Keller im Januar 1849 seinen Wandel wie folgt:

Wenigstens für mich waren es sehr feierliche und nachdenkliche Stunden, als ich anfang, mich an den Gedanken des wahrhaften Todes zu gewöhnen. Ich kann Dich versichern, daß man sich zusammennimmt und nicht eben ein schlechterer Mensch wird.<sup>31</sup>

Diese Umwertung des Todes gibt dem irdischen Leben einen ganz neuen Stellenwert. Wiederum an Baumgartner schrieb Keller im März 1851:

Die Welt ist mir unendlich schöner und tiefer geworden, das Leben ist wertvoller und intensiver, der Tod ernster, bedenklicher und fordert mich nun erst mit aller Macht auf, meine Aufgabe zu erfüllen [...], da ich keine Aussicht habe, das Versäumte in irgend einem Winkel der Welt nachzuholen.<sup>32</sup>

Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Feuerbach beginnt Keller das Leben neu in seiner Einmaligkeit zu begreifen, es gibt, so sein Fazit, kein Weiterleben nach dem Tod, keine Wiederholung, keine Belohnung und auch keine Korrektur im Jenseits. Allein von Bedeutung ist das Hier und Jetzt. Es ist genau dieser Umschlag, den die eingangs zitierte Szene aus dem *Landvogt von Greifensee* gestaltet, wenn Salomon Landolt das Tödlein der Großmutter nicht als Aufruf versteht, sich die Nichtigkeit des Irdischen vor Augen zu halten, sondern die Figur umgekehrt als Ermahnung begreift, sein einziges und wirkliches Leben auf der Erde nicht zu verpassen.

Mit der Neubewertung des Todes im Zeichen des Atheismus, der Verabschiedung des Jenseits und der Aufwertung des Diesseits setzte sich Keller auch literarisch auseinander, so in den unmittelbar nach der Begegnung mit Feuerbach verfassten Gedichten, dem *Grünen Heinrich* oder den von Fontane hart kritisierten *Sieben Legenden*. Fontane distanzierte sich bezeichnenderweise von Kellers »frivole[m] Unglauben«<sup>33</sup> und hielt dem Autor vor, seine Legenden seien stillos, sie würden gegen narrative

Prinzipien des Genres verstoßen.<sup>34</sup> In der Ablehnung erfasste Fontane die Legenden dabei durchaus richtig. Keller nämlich ging es nicht um die Wahrung der Tradition, sondern um eine Weiterschritt, mit der er das religiöse Denken buchstäblich auf den Kopf stellte. Seine Legenden, so der Verfasser, würden ihr »Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend« wenden, »als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen«.<sup>35</sup> Programmatisch ist hier der Blickwechsel vom Jenseits zum Diesseits angesprochen. Kellers Märtyrer und Heilige finden ihr Glück denn auch nicht im Himmel, sondern ganz profan auf der Erde, gleichsam in einem irdischen Paradies. Eine Ausnahme bildet die siebte Legende, das *Tanzlegendchen*. Sie zeichnet die Geschichte einer Enttäuschung nach. Erzählt wird von der Tänzerin Musa, die um die Verheißung eines himmlischen Lohnes willen dem irdischen Sinnengenuss entsagt und sich zuletzt um ihr Glück im Jenseits betrogen sieht. Musa steht so stellvertretend für alle, die sich im Glauben an das Jenseits um ihr eigentliches und einziges Leben auf der Erde bringen lassen.

Die Absage an das Jenseits geht für Keller überdies mit einer Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung einher. Die in dieser Bewegung angelegte Hinwendung zur Wirklichkeit wird dabei nicht nur zum Thema seines literarischen Werks, sondern bestimmt fundamental auch sein Dichtungsverständnis. Basierend auf der Philosophie Feuerbachs entwickelt Keller im Berlin der fünfziger Jahre – zeitgleich wie Theodor Fontane – ein literaturkritisches Konzept, das in Grundzügen die Poetik des Realismus ausformuliert.<sup>36</sup> Er verlangt eine am »Sinnliche[n], Sicht- und Greifbare[n]«<sup>37</sup> orientierte, aufs Objektive zielende Literatur. Diese Literatur habe unter Verzicht auf eine in der göttlichen Transzendenz begründete Sinnstiftung das menschlich Wahre, das »was rein menschlich« und darin gültig ist, in der Alltagswelt aufzusuchen.<sup>38</sup> Im *Grünen Heinrich*, den Keller in Berlin fertigstellt, wird das künstlerische Unvermögen Heinrichs in diesem Sinne als Folge seines verfehlten Spiritualismus dargestellt und als Verharren in selbstverschuldeter Unmündigkeit, ja als Faulheit gedeutet:

Weil Heinrich auf eine unberechtigte und willkürliche Weise an Gott glaubte, so machte er unter anderem auch allegorische Landschaften und geistreiche, magere Bäume; denn wo der wunderthätige Spiritualismus im Blute steckt, da muß er trotz Aufklärung und Protestation irgendwo heraustreten. Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrungen und Ueberzeugungen hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wundertätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot backen will, anstatt zu ackern, zu säen, das Wachsthum der Aehren abzuwarten, zu schneiden, dreschen, mahlen und zu backen. Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur ist eben nichts anderes als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allego-

risten aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operiren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Thätigkeit, welche nichts anderes ist, als das nothwendige und gesetzliche Wachsthum der Dinge.<sup>39</sup>

Die hier formulierte Kritik ist in doppelter Hinsicht bedeutsam. Denn indem Keller im *Grünen Heinrich* seine eigene missglückte Laufbahn als Maler reflektiert und im Schreiben darüber faktisch zum Schriftsteller wird, erscheint der Atheismus als eine Zäsur, die seiner Identität als Autor des poetischen Realismus gleich zweifach eingeschrieben ist. Biographisch ist die durch den Atheismus markierte Zäsur an einen Medienwechsel, an den Wechsel vom Malen zum Schreiben gebunden, epochengeschichtlich markiert sie den Übergang von der Romantik zum Realismus.

### Heinrich Heines »Heimkehr zu Gott« und das Problem der Unsterblichkeit

Wie vehement Keller sich mit seinem an Feuerbach geschulten Dichtungskonzept von einer Romantik abgrenzt, die er des Spiritualismus und der Willkür bezichtigt, belegt ein weiterer, heute kaum noch bekannter Text. Es handelt sich um die ebenfalls in den fünfziger Jahren entstandene Literatursatire mit dem Titel *Der Apotheker von Chamouny oder Der kleine Romanzero*. Anlass für diese Satire war das Erscheinen von Heinrich Heines *Romanzero* 1851. Heine sprach im Nachwort zu dieser Gedichtsammlung, die er in der »Matratzengruft zu Paris« buchstäblich selbst als ein lebendig Begrabener verfasst hatte, von seiner »Heimkehr zu Gott«.<sup>40</sup>

Heine sah sich daraufhin einer Reihe von Verspottungen ausgesetzt, in deren Umfeld auch Kellers Verssatire entstand.<sup>41</sup> Diese besteht aus zwei Teilen und verbindet zwei nur lose miteinander verknüpfte Erzählstränge. Im ersten Teil persifliert Keller in Anspielung auf Heines letzten Gedichtband den Duktus der Romantik. Erzählt wird die Geschichte des Apothekers von Chamouny, der seine Geliebte Laura mit Klara betrügt. Als Klara stirbt, ihr Tod erscheint unmotiviert, was der persiflierenden, die Willkürlichkeit der Romantik betonenden Absicht des Textes entspricht, wird sie auf dem Friedhof von Chamouny begraben und anschließend in ein »Purgatorium«<sup>42</sup> versetzt. Keller siedelt dieses nicht in der Hitze des Fegefeuers an, sondern verlegt es in die eisig kalte Welt des Montblanc. Eingeschlossen in einen Eiszacken, muss Klara hier die Strafe für ihr Vergehen absitzen. Im zweiten Teil, der zeitlich mit dem Erscheinen von Heines *Romanzero* – dem »großen Romanzero«<sup>43</sup> – einsetzt,

lässt Keller den verspotteten Dichter selbst agieren. Angesichts des Todes will Heine sich Klarheit über seine Zukunft verschaffen und begibt sich, gehüllt in ein weißes Leinentuch und mit dem Lorbeerkrantz auf dem Kopf, als Dichterstürst auf den Weg zu Gott. In Kellers Verssatire liest sich das wie folgt:

Heinrich Heine hat den Pips,  
 Und der Tod ist ihm verschrieben;  
 Ohne sich nun zu genießen,  
 Wendet er sich gleich zu Gott,  
 Seine Seele zu versichern;  
 Denn er hat sich nie gezieret,  
 In dergleichen zarten Sachen  
 Nie ein Freund von Resignieren!  
 Und er hebt sich mitternächtlich  
 Schwankend von dem Schmerzenslager,  
 Hüllt sich in das weiße Laken,  
 Zieht ein langes Lorbeerreis  
 Aus dem Kissen seines Ruhmes,  
 Schlingt es zierlich ineinander  
 Um den schöngewölbten Scheitel;  
 Auch das Büchlein Romanzero  
 Fromm in schwarzen Samt gebunden  
 Und mit feierlichem Goldschnitt,  
 Nimmt er zwischen beide Hände:  
 Und er macht sich auf zu Gott.<sup>44</sup>

Sein Weg führt ihn durch die »Dämmerhalle / Schweigender Unsterblichkeit«, wo, wie Keller spottet, »die dämlichsten Gedanken / Bleiben leider nun unsterblich«.<sup>45</sup> Der Reihe nach trifft Heine auf alle bedeutenden Schriftsteller, darunter auch seine intimsten Feinde. Mit Börne verwickelt er sich in eine handgreifliche Auseinandersetzung und wird von Lessing dafür zur Strafe ins Tintenmeer geworfen. Heine erwacht, die »Höllenfahrt«<sup>46</sup> entpuppt sich als Traum des todkranken Dichters. Nach einer kurzen Gnadenfrist jedoch geht es unwiderruflich ans Sterben. Keller lässt den toten Heine ins Pantheon überführen, wo er vom »Pariser Totenvolk«<sup>47</sup> und den versammelten »Nationen«<sup>48</sup> gerichtet wird. Verurteilt als Vaterlandsverräter, als »Heuchler« und »Herzverleugner«<sup>49</sup> hat er seine Sünden in jener Eizelle auf dem Montblanc zu büßen, die mit dem Ende von Klaras Purgatorium als »Strafzelle«<sup>50</sup> wieder verfügbar ist. Auf dem Weg zu seinem Bußort gelangt der Verurteilte im Übrigen an der bereits für Karl Heinzen, Ruges Parteigänger im Zürcher Ichel-Streit, reservierten Zelle vorbei.

Um die Pointe dieser Satire zu verstehen, muss man sich die im 19. Jahrhundert geführten Debatten über Tod und Unsterblichkeit vor



Augen halten. Keller benutzt Heine zur Denunziation eines Charakters, der die im Atheismus liegende Konsequenz der menschlichen Endlichkeit nicht zu akzeptieren vermag. Ein halbes Jahrhundert später wird Sigmund Freud die Sterblichkeit als fundamentale narzisstische Kränkung beschreiben und die Unsterblichkeit als Strategie zur Bewältigung eben dieser Kränkung deuten. Freud erklärt die unsterbliche Seele in diesem Sinne zum ersten »Doppelgänger des Leibes«,<sup>51</sup> zu einem Konstrukt, mit Hilfe dessen der sterbliche Leib seine Vergänglichkeit kompensiert. Die Säkularisierung macht diese Strategie zunichte. Bedeutsam werden in diesem Kontext andere Formen, die auf die Überwindung und Überschreitung der mit dem Tod gesetzten Grenzen zielen. Es sind dies die Zeugung leiblicher Nachkommen sowie die Schaffung eines Kunstwerks, insofern mit diesem Schöpfungsakt die Vorstellung verbunden ist, dass der Künstler selbst in seinem die Zeiten überdauernden Werk überlebt und in dieser Weise Unsterblichkeit erlangt.

Kellers Satire nun problematisiert genau diesen Punkt. Heine, der mit seinem *Buch der Lieder* (1827) neben Uhland zu den vom jungen Keller am meisten geschätzten Autoren gehörte, erscheint in der genannten Satire als frivole und eitle Figur, einzig bedacht auf ihr Renommee und den Unsterblichkeit verheißenden Dichterruhm. In der als Traum präsentierten Passage des *Apothekers von Chamouny* inszeniert Keller dabei nicht nur das Streben des Dichters nach Unsterblichkeit, sondern legt auch die Kehrseite dieses Wunschbildes frei. Er präsentiert das Geschehen in der »Dämmerhalle [der] Unsterblichkeit«<sup>52</sup> als die Wiederholung des Immergleichen. Gegenüber der Endlichkeit lässt die Ewigkeit keine Veränderung zu, sondern fixiert das mit dem Tod Erreichte in einem unverrückbaren Zustand. Max Frisch wird diese Situation später in seinem Theaterstück *Triptychon* (1978) konsequent ausgestalten.

## Der Dichter, die tote Geliebte und das unsterbliche Werk

Nach Heines Tod 1856 verzichtete Keller aus Gründen der Pietät vorerst auf die Veröffentlichung seiner Satire, erst 1883 erschien diese in einer stark überarbeiteten Fassung in den *Gesammelten Gedichten*.<sup>53</sup> Auch wenn der *Apotheker von Chamouny* nicht zu Kellers großen Dichtungen gehört, so ist der Text doch in der Hinsicht bemerkenswert, dass er die in der Absage an Gott begründete Preisgabe der Unsterblichkeit als eine zu kompensierende Verlusterfahrung reflektiert. Im Spott auf Heine demonstriert Keller das Streben des Dichters nach überzeitlichem Ruhm als Strategie, die eigene Endlichkeit und damit die durch den Tod gesetzte Begrenzung zu überwinden. Dichtung und Tod sind in dieser Weise

unmittelbar aufeinander bezogen. In der Dichtung, in seinem Werk, überlebt der Dichter und erlangt so Unsterblichkeit.

Dass die Dichtung dabei nicht nur den Tod überwinden soll, sondern der Tod umgekehrt auch als Voraussetzung für den künstlerischen Schöpfungsakt begriffen wird, stellt in der abendländischen Kulturgeschichte eine zentrale Denkfigur dar. Keller hat sich mit den Implikationen und Konsequenzen dieser Denkfigur immer wieder auseinandergesetzt. Am Beispiel einer Konfiguration, die durch den Dichter und seine tote Geliebte definiert ist, lässt sich dies im Einzelnen nachweisen.

Ausgehen ist vom 1845 entstandenen Gedichtzyklus *Siebenundzwanzig Liebeslieder*.<sup>54</sup> Keller versammelt hier Gedichte, die er nach dem Muster einer Liebesgeschichte arrangiert. Organisiert aus der Perspektive eines Sängers, der das erste Gedicht programmatisch *An meine Dame* adressiert, erzählen die Liebeslieder vom vergeblichen Werben des Sängers um eine Geliebte, die ihn zurückweist und sich ihm im Tod unwiderruflich entzieht. Mit dem Verlust der Geliebten sieht der Sänger sich dazu verurteilt, zu »reimen früh und spät«.<sup>55</sup> Er trauert um die Geliebte, beklagt ihren Tod und wird darüber zum Dichter, dessen Werk sich genau dem Verlust verdankt, den es beklagt. Gleichsam als Kommentar zu dieser Konstellation figuriert in der Handschrift zum Zyklus ein Selbstporträt des Autors, der sich als einsam durch die Welt ziehenden Sänger inszeniert. Indem Keller dieses Porträt in einen Totenkopf auslaufen lässt, verweist er unmittelbar auf die verborgene Präsenz des Todes im Tun des Dichters (Abb. 7).

Da Keller selbst mehrfach um Frauen warb, die für ihn unerreichbar waren, hat sich im Umgang mit seiner Liebeslyrik eine sentimentalisierte, hauptsächlich an der Biographie des ehelos gebliebenen Autors interessierte Lektüre etabliert. Diese Lektüre indes übergeht, dass Keller in den *Siebenundzwanzig Liebesliedern* eine genuin poetologische Szene gestaltet. Der Text nämlich führt vor, wie der Dichter seine Dichtkunst einer toten Geliebten verdankt. Er greift darin auf eine kulturgeschichtlich bedeutsame Tradition zurück, die die Entstehung des Kunstwerks an die abwesende Geliebte bindet. Mit den *Liebesliedern* nun macht Keller diesen Topos zum Thema seiner Dichtung, stilisiert die eigene Biographie ganz nach dem kulturell vorgeprägten Muster und erklärt in Briefen nachträglich die bereits seit sechs Jahren tote Henriette Keller zu seiner Jugendliebe und deren Tod zum Ursprung seines Gedichtzyklus.<sup>56</sup> Nicht die tote Jugendliebe indes steht am Beginn seiner Autorschaft, es braucht diese vielmehr zur Beglaubigung der eigenen Dichterexistenz.

Indem die tote Geliebte eine zentrale rhetorische Figur im Gründungsmythos der Autorschaft darstellt, ist die Imagination des künstlerischen Prozesses immer auch von Tötungsphantasien begleitet, die auf

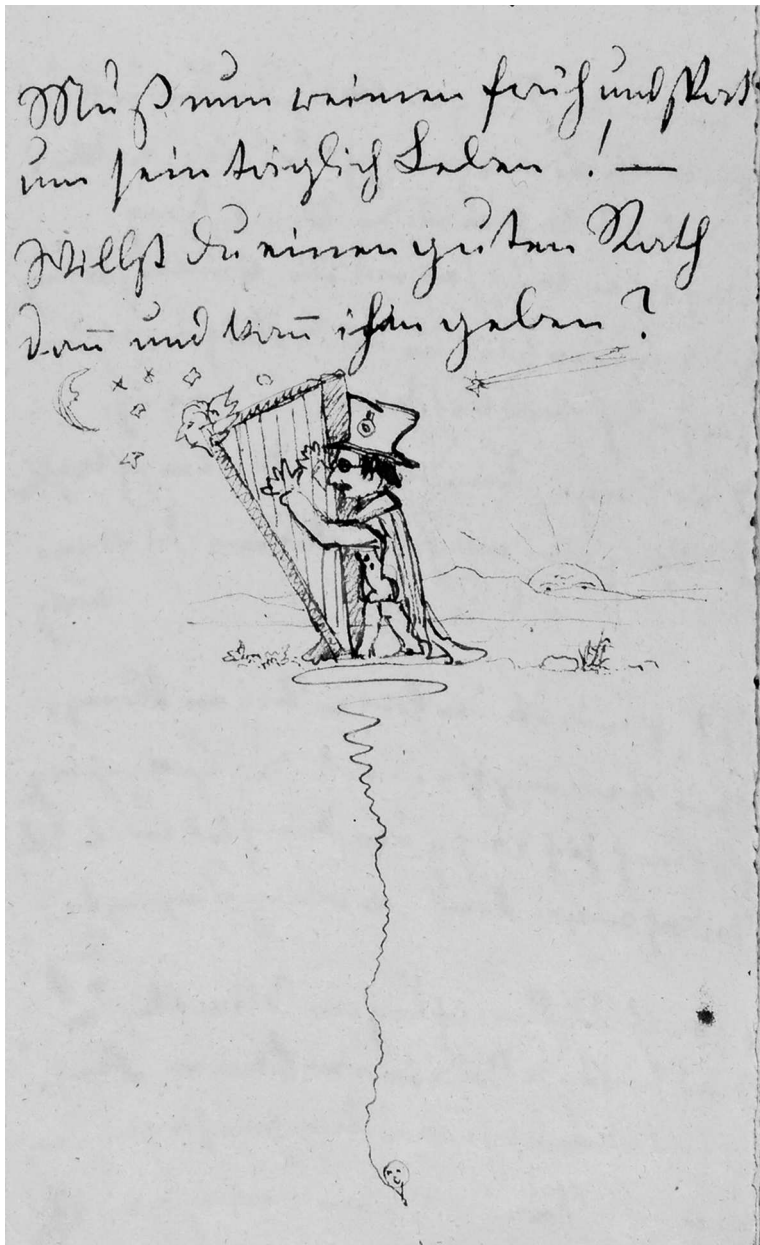


Abb. 7: Handschrift *Siebenundzwanzig Liebeslieder*, 1845, Zentralbibliothek Zürich

eine männliche Vervollkommnung hin angelegt sind. Keller gestaltet diese Konstellation in einer an Prägnanz kaum zu überbietenden Passage des *Grünen Heinrich*, wenn er Heinrichs letzten Blick auf die im Sarg liegende tote Anna beschreibt:

Der letzte Sonnenstrahl leuchtete nun durch die Glasscheibe in das bleiche Gesicht, das darunter lag; das Gefühl, das ich jetzt empfand, war so seltsam, daß ich es nicht anders, als mit dem fremden und kalten Worte »objectiv« benennen kann, welches die Philosophie erfunden hat. Ich glaube, die Glasscheibe that es mir an, daß ich das Gut, was sie verschloß, gleich einem hinter Glas und Rahmen gebrachten Theil meiner Erfahrung, meines Lebens, in gehobener und feierlicher Stimmung, aber in vollkommener Ruhe begraben sah; noch heute weiß ich nicht, war es Stärke oder Schwäche, daß ich dies tragische und feierliche Ereigniß viel eher genoß, als erduldet und mich beinahe des nun ernst werdenden Wechsels des Lebens freute.<sup>57</sup>

»Hinter Glas und Rahmen gebracht«, rückt die Leiche von Heinrich weg und verwandelt sich unter seinem Blick zu einem Bild, über das er allein verfügt und mit dessen Vollendung er zugleich eine wichtige Phase seines Lebens überwunden und abgeschlossen hat. Heinrich zeigt sich denn auch weniger von Schmerz als vielmehr von einer »Art glücklichen Stolzes« über die »so poetisch schöne todte Jugendgeliebte«<sup>58</sup> erfüllt, sie verleiht seinem Leben eine besondere Aura und hebt ihn aus der Gewöhnlichkeit seiner Umgebung heraus.

Die unverhüllte Inszenierung männlicher Überlegenheits- und Machtphantasien, verbunden mit der Überwindung und Tötung weiblicher Figuren, provoziert. Eine Interpretation indes, die dem Autor vorhält, als Vollstrecker des Patriarchats zu agieren, greift zu kurz. Kellers Inszenierungen verweigern sich einer solchen Vereindeutigung. Das hat mit dem hohen Reflexionspotential seiner Texte zu tun, die kulturelle Deutungsmuster ausstellen, diese in ihren auch tabuisierten Facetten ausleuchten und sie so einer Analyse überhaupt erst zugänglich machen.

Das 1879 erstmals veröffentlichte Gedicht *Tod und Dichter* kann diesen Vorgang der Inszenierung und Kommentierung kultureller Deutungsmuster beispielhaft verdeutlichen. Theodor Storm verurteilte dieses Gedicht als einen zu weit führenden Spaß, Keller dagegen verteidigte sein »Machwerklein mit dem Tod« als »eine harmlose Neckerei gegen das schöne Geschlecht, ein kleines Vexierzeug«, gestand aber zu: »Wollen wir solche Scherze zergliedern, so hört der Spaß natürlich auf.«<sup>59</sup> Das Gedicht konfrontiert einen Dichter mit dem Tod in der Gestalt des Sensenmanns aus den mittelalterlichen Totentanzdarstellungen. »Aus ist der Traum«, sagt der Tod zum Dichter, der seinen Widersacher indes auszutricksen weiß mit der Bitte:

Doch die lieblichste der Dichtersünden  
 Laßt nicht büßen mich, der sie gepflegt:  
 Süße Frauenbilder zu erfinden,  
 Wie die bittre Erde sie nicht hegt!<sup>60</sup>

Diese Stelle gehört zu den meistzitierten aus Kellers Werk überhaupt und wird immer wieder als Kommentar des Autors zu seiner Biographie als Junggeselle gelesen. Die poetologische Pointe dieser Antwort geht dabei verloren. Der fiktive Dichter in *Tod und Dichter* nämlich erklärt die literarischen Frauenbilder zu seinen Geschöpfen, setzt sie dadurch an die Stelle seiner leiblichen Nachkommen und hält dem Tod vor: »zu verderben bin ich nicht, eh jene sterben«.<sup>61</sup> Der Tod macht sich auf, die Frauen »wegzumähen«,<sup>62</sup> wird vom Dichter aber, wie Keller an Storm schreibt, ganz einfach in die »Erdebeeren« geschickt, nämlich dahin, »wo man weiß, daß das Gesuchte nicht zu finden ist«.<sup>63</sup> Im Effekt bedeutet dies: Mit den erfundenen Frauenfiguren überlebt der Dichter in einem Werk, das seinerseits die Abwesenheit einer realen Geliebten zur Voraussetzung hat.<sup>64</sup> Das Begehren des Dichters nach Unsterblichkeit wird in dieser Weise inszeniert und zugleich hintergründig kommentiert.

Figuren des Todes, so ist abschließend festzuhalten, stehen im Zentrum von Kellers literarischem Schaffen und seiner Poetik. Ihre spezifische Bedeutung gewinnen diese Figuren vor dem Hintergrund einer epochalen Umbruchsituation, die im Begriff der »Säkularisierung« zu fassen ist. Keller reflektiert und radikalisiert die in der Absage an Gott und die Unsterblichkeit begründete Hinwendung zum Diesseits und macht den Atheismus zum Fundament einer Dichtungskonzeption, die entscheidend zur Herausbildung des poetischen Realismus beiträgt. Kellers der ›Wirklichkeit‹ verpflichtete Ästhetik definiert sich dabei nicht nur über die Abgrenzung von der Romantik, sondern markiert auch eine wichtige Etappe auf dem Weg zur säkularen Moderne.

## Anmerkungen

- 1 HKKA 6, S. 143.
- 2 Als Quelle diente Keller die 1820 von David Heß in Zürich veröffentlichte Biographie *Salomon Landolt. Ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt von David Heß*.
- 3 HKKA 6, S. 195.
- 4 Ebd., S. 196.
- 5 Das Objekt befand sich ursprünglich im Besitz der Familie Landolt selbst und ging später an die Familie von Meiss über, aus der Gottfried Kellers Pate stammte.
- 6 Walter Benjamin: *Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke* [1927]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Bd. 2/1. Frankfurt am Main 1991, S. 283–295, hier S. 290.
- 7 Figuren des Grotesken finden sich sowohl in Kellers zeichnerischem als auch literarischem Werk; zur narrativen Ausgestaltung der Groteske vgl. insbesondere Wolfgang Preisendanz: *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers »Der Schmied seines Glückes«*. Konstanz 1989 (Konstanzer Universitätsreden 170).
- 8 Gottfried Keller: *Meine Launen* [1833], HKKA 16.2, S. 9–18, hier S. 14.
- 9 HKKA 16.2, S. 14.
- 10 Gottfried Keller: [*Studienbuch*], HKKA 16.1, S. 9–316, hier S. 299. – Das Studienbuch enthält literarische Entwürfe, Zeichnungen und Gedichtabschriften aus der Zeit Mitte der dreißiger Jahre bis zur Reise nach München 1840. Zu Gottfried Kellers malerischem und zeichnerischem Werk vgl. Paul Schaffner: *Gottfried Keller als Maler*. Zürich 1942.
- 11 Marie Bluntschli: *Erinnerungen an Gottfried Keller* [1940], HKKA 29, S. 192.
- 12 Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* [Erste Fassung], HKKA 11 und 12, hier Bd. 11, S. 25.
- 13 HKKA 2, S. 124.
- 14 Jakob Baechtold: *Gottfried Kellers Leben*. Kleine Ausgabe. Dritte Auflage. Stuttgart/Berlin 1913, S. 14f.
- 15 HKKA 11, S. 97.
- 16 Peter Villwock: *Betty und Gottfried, eine Geschichte in Bildern*. In: *Der Rabe* (2000), S. 150–162.
- 17 Vgl. HKKA 21, S. 36–39.
- 18 Vgl. die Erstfassung des *Grünen Heinrich*, HKKA 11, S. 40.
- 19 Zur Geschichte und politischen Bedeutung dieses Verlags vgl. Ursula Amrein und Madeleine Herzog: »Ich glaube, ich träumte von der Winterthurerin«. *Gottfried Keller und Winterthur*. In: *Winterthurer Jahrbuch* 1992, S. 109–139.
- 20 Vgl. Emil Ermatinger: *Gottfried Keller. Eine Biographie* [1949], Zürich 1990, S. 135–138; SW 14, S. 378.
- 21 Gottfried Keller: *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*, DKV 1, S. 100–115, hier S. 115.
- 22 Arnold Ruges Kritik erschien 1846 in der Leipziger Zeitschrift *Wöchentlicher Literatur- und Kunstbericht*, DKV 1, S. 871; vgl. auch SW 14, S. 374f.

- 23 Zu diesem Streit vgl. Ermatinger (wie Anm. 20), S. 148–151; SW 13, S. 419f.; SW 14, S. 341–343; DKV 1, S. 915–918.
- 24 SW 14, S. 343.
- 25 SW 13, S. 148.
- 26 So Kellers Formulierung im vierten Sonett aus dem Zyklus *Auch an die »Ichels«*, DKV 1, S. 62.
- 27 Gottfried Keller an Wilhelm Baumgartner, 28. Januar 1849, GB 1, S. 274.
- 28 Gottfried Keller: *Arnold Ruge*. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 30. und 31. Oktober 1848, DKV 7, S. 47–57. – Ruge sei, so Keller, in Bezug auf den Atheismus »kraß und trivial, wie sein Freund Feuerbach« (DKV 7, S. 48).
- 29 Gottfried Keller an Wilhelm Baumgartner, 28. Januar 1849, GB 1, S. 273.
- 30 So in der 1830 anonym erschienenen Schrift *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* sowie im 1841 veröffentlichten Buch *Wesen des Christentums*. – Feuerbach war im Wintersemester 1848/49 auf Einladung der Studenten nach Heidelberg gekommen, durfte, da er mit der Negation Gottes folgerichtig auch dem Feudalsystem seine Rechtfertigung entzog, im Jahr der Badischen Revolution indes nicht an der Universität lesen, sondern musste seine Veranstaltungen im Rathaus abhalten. Hier dozierte er vor rund hundert Zuhörern, zu denen auch Gottfried Keller gehörte. Vgl. Erich Thies: *Ludwig Feuerbach zwischen Universität und Rathaus oder die Heidelberger Philosophen und die 48er Revolution*. Heidelberg 1990 (Schriftenreihe des Stadtarchivs Heidelberg, Heft 2).
- 31 Gottfried Keller an Wilhelm Baumgartner, 28. Januar 1849, GB 1, S. 274.
- 32 Gottfried Keller an Wilhelm Baumgartner, 27. März 1851, GB 1, S. 290.
- 33 Theodor Fontane: [*Sieben Legenden*], HFA III/1, S. 497f., hier S. 497.
- 34 Theodor Fontane: *Otto Brahm: Gottfried Keller*, HFA III/1, S. 499–508, hier S. 501f. – Vgl. auch die Beiträge von Peter von Matt und Regina Dieterle in diesem Band sowie Ursula Amrein: »*Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte*«. Zur Dialektik von Säkularisierung und Sakralisierung in Gottfried Kellers literarischen Projekten aus der Berliner Zeit (1850–1855). In: *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg 2006, S. 219–235, hier S. 224–232.
- 35 HKKA 7, S. 333.
- 36 Im Einzelnen dazu Ursula Amrein: *Verschriftete Bilder. Gottfried Kellers Bildpoetik im Prozess der Säkularisierung*. In: *Schreibprozesse*. Hg. von Peter Hughes et al., Tübingen 2008, S. 51–76, hier S. 68f.
- 37 Gottfried Keller: *Jeremias Gotthelf*. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 18.–21. Dezember 1849, 29. und 31. März 1851, 20. November 1852, 4. Mai 1854 und 1. März 1855, DKV 7, S. 58–124, hier S. 120.
- 38 DKV 7, S. 60.
- 39 HKKA 12, S. 119f. – Die Zweitfassung formuliert diese Kritik nicht mehr aus der Sicht des Erzählers, sondern vermittelt sie perspektiviert und damit relativiert über die Figur des Ferdinand Lys; vgl. HKKA 2, S. 159.
- 40 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke*. Bd. 3/1. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1992, S. 177.

- 41 Zu Heines Auseinandersetzung mit dem Christentum sowie zur jüdenfeindlich geprägten Diskussion über den Dichter vgl. Wilhelm Gössmann: *Die Rückkehr zu einem persönlichen Gott. Der späte Heine*. In: *Heinrich Heine und die Religion. Ein kritischer Rückblick*. Hg. von Ferdinand Schlingensiepen und Manfred Windfuhr. Düsseldorf 1998, S. 205–224; Christoph Bartscherer: »Dem Gott meiner Wahl«. *Heine und das Christentum*. In: *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*. Hg. von Christian Liedtke. Darmstadt 2000, S. 81–93.
- 42 Gottfried Keller: *Der Apotheker von Chamouny oder Der kleine Romanzero* [1860], DKV 1, S. 299–379, hier S. 312.
- 43 Ebd., S. 313.
- 44 Ebd., S. 319f.
- 45 Ebd., S. 322f.
- 46 Ebd., S. 341.
- 47 Ebd., S. 348.
- 48 Ebd., S. 353.
- 49 Ebd., S. 354.
- 50 Ebd., S. 361.
- 51 Sigmund Freud: *Das Unheimliche* [1919]. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 4: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1970, S. 241–274, hier S. 259.
- 52 DKV 1, S. 322.
- 53 Ebd., S. 735–806.
- 54 SW 14, S. 93–153.
- 55 Ebd., S. 149.
- 56 Einzig Jonas Fränkel verweist darauf, dass die genannten Gedichte einem »Phantasieerlebnis« entspringen und insofern nicht biographische Realität, sondern eine literarische Tradition abbilden (SW 14, S. 346–377, hier S. 349). – Keller hatte gegenüber Salomon Hegi in diesem Sinne selbst festgehalten: »Daß meine Liebeslieder Dir gefallen, freut mich sehr; sie haben auch anderwärts so ziemlich gefallen, und das beweist mir, daß ich eine gute Phantasie habe, denn es ist das meiste erdichtet, also wenig Wahres dran. Zwar als ich sie machte, glaubte ich selbst, sie wären so ziemlich erlebt; denn diese Jugendliebe oder erste Liebe etc. war allerdings vorhanden; es ist aber eine ferne, unbestimmte und verblaßte Geschichte, ein verblichenes Bild, dessen Farblosigkeit ich erst bemerkte, als ich mich, nicht lange nach Beendigung der Lieder, wirklich mit aller Macht verliebte und einsah, daß ich eine Menge Gefühle vorher nie gekannt habe.« (Gottfried Keller an Salomon Hegi, 10. Mai 1846, GB 1, S. 210).
- 57 HKKA 2, S. 83
- 58 Ebd., S. 76.
- 59 Gottfried Keller an Theodor Storm, 20. Dezember 1879, GB 3.1, S. 445. – Anlass für Kellers Kommentar ist der Einwand Storms: »Wie kommt der Dichter dazu, den Tod zu bitten, ihn seine Dichtersünden nicht büßen zu lassen? Der ist ja doch nicht der Exekutor. Und wie kann der Dichter sich darüber freuen, wenn der Tod dahin fährt, um seine schönsten Gebilde zu vernichten? Ist die so erkaufte Spanne Leben nicht zu teuer? Oder will der Dichter ihn nur narren, und glaubt er selber nicht an das Leben



seiner Gebilde auf einem andern Sterne? – Es scheint mir das nicht recht herauszukommen.« (Theodor Storm an Gottfried Keller, 20. September 1879, GB 3.1, S. 441).

60 DKV 1, S. 694–696, hier S. 695.

61 Ebd., S. 695.

62 Ebd., S. 695.

63 Gottfried Keller an Theodor Storm, 20. Dezember 1879, GB 3.1, S. 445.

64 Inwiefern der Bilderreichtum literarisch imaginierter Weiblichkeit die Schattenexistenz realer Frauen zur Voraussetzung hat, analysiert Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979.